

Нью-Йорк в поэзии русской диаспоры после 9/11*

Яков Клоц

Технологический институт Джорджии
Атланта, США

Нью-йоркские события 11 сентября 2001 г. (далее 9/11) изменили не только архитектурный ландшафт города, но и литературу о нем, подведя в ней определенную черту, но не прервав ее развития. Напротив, разыгравшись в городе, чья история и мифология, как ни в одном другом месте, всегда была связана с эмиграцией, трагедия 9/11 стала поворотным моментом в формировании идентичности нью-йоркских диаспор, о чем свидетельствуют, в частности, стихи о Нью-Йорке на русском языке, посвященные этим событиям.

Из всех теорий, применимых хотя бы с минимальной долей здравого смысла к трагедии 9/11, одним из возможных, хотя и не вполне предсказуемых, отправных пунктов можно считать учение Мишеля Фуко о «гетеротопиях» или «других пространствах», причем не столько даже само учение, сколько момент, когда оно впервые появилось на свет. Родившись в 1967 г., концепция «гетеротопии» ознаменовала собой важный культурный рубеж: переход от историзма и структурализма XIX и начала XX вв., соответственно, к эпохе постмодернизма. В докладе «Другие пространства» Фуко предсказывает:

Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства. Мы живем в эпоху одновременного, в эпоху рядоположения, в эпоху близкого и далекого, переправы с одного берега на другой, дисперсии. Мы живем в пору, когда мир, по-моему,

* Сокращенная версия этой статьи была прочитана на конференции «Вильнюс::Гетеротопии» (Вильнюсский университет, 19–21 сентября 2013 г.). Выражаю глубокую признательность организаторам этой конференции за приглашение в ней участвовать. Я также признателен всем поэтам, чьи тексты цитируются в этой статье, за согласие принять участие в двух готовящихся к изданию проектах, составлением которых я имею честь заниматься: антологии *Нью-Йорк в русской поэзии* и сборнике интервью с поэтами русской диаспоры о Нью-Йорке, языке и эмиграции.

ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки и перекрещивающая нити своего клубка (Фуко 2006: 191).

Именно в эти годы, на стыке культурных парадигм – когда, согласно Фуко, «нас беспокоит скорее вопрос пространства, чем вопрос времени» (Фуко 2006: 193) – рождается и воплощается идея строительства Всемирного торгового центра в Нью-Йорке (далее ВТЦ): проект японского архитектора Минору Ямаасаки был утвержден в 1964 г., строительство башен-близнецов – на тот момент самых высоких небоскребов в мире – началось в 1968 г. и завершилось в 1972 г. На протяжении последующих тридцати лет небоскребы ВТЦ, служившие архитектурной доминантой Нью-Йорка и экономическим ориентиром всего мира, одновременно являлись и последним аккордом уходящей эпохи, и двумя «восклицательными знаками», как они названы в одном из стихотворений¹, глядящими в новую эру, которую Фуко красноречиво называл эпохой «одновременного», «близкого и далекого» (Фуко 2006: 191).

Историко-культурная пограничность комплекса ВТЦ олицетворялась уже в самой архитектуре двух идентичных башен, отражающихся друг в друге, запечатлевших в своей «одновременности» две обрамляющие их эпохи и бросающих вызов будущему, пришедшему в Нью-Йорк и заявившему о себе *urbi et orbi* утром 11 сентября 2001 г. Однако до этого рокового дня башни-близнецы отвечали едва ли не всем принципам «другого пространства», сформулированным Фуко накануне их строительства, в такой мере, что, напиши Фуко свой доклад на несколько лет позже, он бы наверняка обратил на них внимание. Так, в 1980 г. другой французский философ и современник Фуко, Мишель де Серто, начинает главу «Прогулки по городу» в своей известной книге *Практики повседневной жизни* с панорамы Нью-Йорка, открывающейся с высоты ВТЦ. Именно такой взгляд на город сверху позволяет де Серто «читать» Нью-Йорк как «постоянно взрывающуюся вселенную», в которой «сходятся крайности» (Серто 2010: 151). Удивительно здесь даже не то, насколько пророчески после 9/11 звучит определение Нью-Йорка как «постоянно взрывающейся вселенной», сколько сам процесс превращения текста о городе в трагический факт истории города – как будто сама история, со свойственной ей необратимостью, решила превратить тезис де Серто в реальность. Напомним, что глава «Прогулки по городу» построена на оппозиции взгляда туриста на город сверху (в данном случае, с высоты ВТЦ) и движения пешеходов вниз, чьи шаги сравниваются с актами речи и, таким образом, «артикулируют» текст города. Соответственно, разрушение башен-близнецов, лишившее город возможности увидеть себя целиком сверху (по крайней мере, на время и под тем же углом), привело к необходимости переформулировать высказывания о Нью-Йорке, артикулируемые, конечно же, не

¹ Из стихотворения Ираиды Легкой «11 сентября 2001 года»: «И через год не исчезли // Из памяти глаз // Два восклицательных знака // Завершавшие город // Задорным аккордом // Тридцать пять лет...» (Легкая 2003: 112).

только в шагах пешеходов, о чем пишет де Серто, но и в литературе о городе на разных языках. Но если, как можно предположить, Нью-Йорк в результате 9/11 оброс новым спектром высказываний о себе, то чтобы разобраться в их сути, необходимо сначала рассмотреть тот комплекс культурных ассоциаций, который сопутствовал башням-близнецам на протяжении всей их истории, то есть фактически с того же времени, когда появилось на свет учение Фуко о гетеротопиях.

Как и сам город внизу, башни ВТЦ являлись своего рода «реализованной утопией», то есть пространством, в котором, по мысли Фуко, «реальные местоположения <...> сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются» (Фуко 2006: 196). Развивая этот тезис, Фуко пишет, что такие места находятся «за пределами всех остальных мест, хотя, несмотря на это, они фактически локализуемы» (Фуко 2006: 196). В противоположность утопиям, такой тип пространства Фуко называет «гетеротопиями». Безусловно, башни-близнецы были неразрывно связаны со всем остальным городом, но так, что, с одной стороны, они «приостанавливали, нейтрализовали или переворачивали его», а с другой «противоречили» (Фуко 2006: 195) ему, то есть находились вне города (точнее, *над* городом), но чисто топографически (на карте) – возвышались в самом его центре.

При всей своей трехмерной реальности и топографической локализуемости, небоскребы всегда наполнялись мифическим содержанием и вызвали сравнения прежде всего с Вавилонской башней, в то время как сам небоскрежный Нью-Йорк осмыслялся как Новый Вавилон. Действительно, о башнях-близнецах как о «другом пространстве» можно говорить лишь на фоне и в контексте всего остального города, поскольку Нью-Йорк отражался в них (в буквальном и в переносном смысле), а они отражались в нем, создавая эффект зеркала, своего рода «места без места», которое, по Фуко, является одновременно и утопией, и гетеротопией: хотя само зеркало существует в реальности, «<в> зеркале я вижу себя там, где меня нет, в нереальном пространстве, <...> где я отсутствую» (Фуко 2006: 196). Более того, уже в силу своей пограничной географии и сравнительно короткой истории, Нью-Йорк всегда считался отражением одновременно и Старого Света, и Нового, гигантским «зеркалом», в которое, с одной стороны, смотрится Европа, а с другой – Америка. Но подобно тому, как и сам город не может исчерпываться какой-либо одной функцией, башни-близнецы тоже были полифункциональны и включали в себя различные гетеротопии (кафе, смотровые площадки, места отдыха и т. п.). В этом смысле, отражая город внизу, башни-близнецы воспринимались как его «общий знаменатель», а их разрушение – как смерть всего города, что особенно ощутимо в стихах поэтов диаспоры, для которых Нью-Йорк – это не просто город, а новый дом и символ новой жизни.

Способность «сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» (Фуко 2006: 200), соответствует третьему принципу гетеротопии Фуко и как нельзя лучше характеризует комплекс ВТЦ (как, впрочем, и сам Нью-Йорк). Примером такой гетеротопии, согласно Фуко, является кинотеатр, где на двухмерной плоскости

экрана зрители видят трехмерное пространство. Вертикальные плоскости (или грани) двух прямоугольных башен тоже являлись такими «экранами», на которых проецировался весь трехмерный город, и которые, пусть не буквально, отражали в себе все четыре стороны света. Об этом Фуко пишет в связи со старейшей гетеротопией сада – «пупом земли», являющимся одновременно «минимальной частицей мира» и «миром в его тотальности» (Фуко 2006: 200).

В качестве отступления можно вспомнить, что в русской поэтической традиции идея города-сада («Через четыре / года / здесь / будет / город-сад!») прозвучала, пожалуй, наиболее громко в стихотворении В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», написанном в 1929 г., то есть через четыре года после того, как поэт-футурист посетил Нью-Йорк (Маяковский 1958: 128–131). Традиционный для той эпохи образ Нью-Йорка как каменных джунглей, в формировании которого Маяковский – вслед за Горьким (*Город Желтого Дьявола*, 1906) и Есениным (*Железный Миргород*, 1923) – принял прямое участие, можно рассматривать как инвертированную проекцию классической гетеротопии сада. В 2011 г., через десять лет после падения башен, гетеротопия сада была воссоздана на месте трагедии в виде мемориала, в результате чего за этой точкой городского пространства (эпицентром, *ground zero*) вновь закрепилась сакральная функция – с той разницей, что если в центре традиционного сада, как правило, бьет фонтан, то на месте памяти башен вода бьет не вверх, а стекает вниз, под землю.

Примером другого типа классической гетеротопии является кладбище, что связано, в свою очередь, с ««раскрытым» времени» или «гетерохронией», поскольку, согласно Фуко, «гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» (Фуко 2006: 200). Но именно кладбищем в одночасье и стало то место, на котором стояли нью-йоркские башни. Причем оно оказалось в самом центре города, что, по Фуко, соответствует более ранним эпохам, когда «кладбище располагалось в самом сердце города, рядом с церковью» (Фуко 2006: 198)². Таким образом, 9/11 как бы вернуло Нью-Йорк на столетия назад, в эпоху, когда кладбища, расположенные в центре, составляли «священный и бессмертный воздух города». И если в более поздние эпохи кладбище, перемещенное из центра на окраину, по словам Фуко, превратилось как бы в ««иной город», где каждая семья обладает собственным черным жилищем» (Фуко 2006: 199), то именно таким «иным городом» после 9/11 и стал Нью-Йорк (хотя между мемориалом и кладбищем есть очевидная разница).

Мемориал как сакральное место памяти аккумулирует время, что, по Фуко, соответствует гетеротопии музея (или библиотеки). Однако, здесь, в отличие от музея, хранится память лишь о том времени, которое истекло со дня событий, увековечиваемых этим мемориалом. Тем не менее, любой мемориал – это тоже попытка

² Здесь же, в непосредственной близости от места трагедии, расположена старейшая в Нью-Йорке церковь Св. Троицы (Trinity Church) с собственным кладбищем.

«организовать своего рода перманентное и бесконечное накопление времени в навеки застывшем месте» (Фуко 2006: 201). Что же касается самих башен, то они, напротив, соответствовали скорее гетеротопии ярмарки, ориентированной не на вечность и аккумуляцию времени, как музей, библиотека или мемориал, а на временность, моду и непостоянность, лежащих в основе самой идеи торговли (пусть и не ярмарочной, а биржевой, аукционной и даже виртуальной). Нью-йоркский ВТЦ можно сравнить даже с Хрустальным дворцом XIX в., построенном в Лондоне по случаю Всемирной выставки в 1851 г., а в 1936 г. в считанные часы сгоревшим дотла, – с тем апофеозом разума, счастливой утопией девятнадцатого столетия, которой так боится «подпольный человек» Достоевского: «<...> хрустальное здание есть пух, <...> по законам природы его и не полагается» (Достоевский 1989: 478).

Вход в «другое пространство», как его определяет Фуко, всегда ритуализован и, в то же время, обыден – как и въезд эмигрантов в сам город, будь то конец XIX или начало XX в., когда после долгого плаванья эмигранты попадали с корабля в чистилище Эллис Айленд, или современная эпоха, когда на смену кораблю пришел (прилетел?) самолет, а «остров слез», ставший музеем, переместился в аэропорт JFK с рутинным, но по-прежнему ритуализованным паспортным контролем. Попасть в такое пространство, согласно Фуко, можно, «лишь получив разрешение или же совершив определенное количество подвигов» (Фуко 2006: 202), а также пройдя ритуал «очищения» (гигиенического или социального), маркирующий переход из сферы профанного в сферу сакрального, а в нашем случае – через границу между греховным городом внизу и «идеальным» пространством финансовых сделок высотой в 106 этажей. В известном смысле, ВТЦ воплощал «другое реальное пространство» (Фуко 2006: 203), которое было настолько же совершенным и организованным, насколько беспорядочным и вечно недостроенным являлся сам город (несмотря на строгий план застройки и шахматную разлинованность нью-йоркских улиц). Двумя противоположными примерами этого последнего типа гетеротопии в докладе Фуко служат колония и бордель. Однако Нью-Йорк всегда сочетал в себе качества и того, и другого. И если, как пишет Фуко в конце своего доклада, квинтэссенцией гетеротопии служит корабль –

плавучий кусок пространства, место без места, которое живет само собой, будучи замкнутым на себе, и в то же время предоставленным бесконечности моря, и которое плывет из порта в порт, от посадки к посадке, от одного публичного дома к другому, плывет в колонии, чтобы искать, какие превосходные драгоценности сокрыты в их садах (Фуко 2006: 204),

то Нью-Йорк – это и корабль, и порт, то есть и средство передвижения, и место прибытия (конечный пункт). Не случайно две башни ВТЦ часто сравнивались с мачтами или трубами гигантского корабля, которым является Манхэттен³, а трагедия

³ Задолго до 9/11 в фельетоне «Остров» Сергей Довлатов писал, что в Нью-Йорке «есть чувство корабля, набитого миллионами пассажиров» (Довлатов 2006: 58).

9/11 – с кораблекрушением, как, например, в стихотворении поэта Второй волны эмиграции Евгении Димер («Катастрофа в Торговом центре»):

Внезапно раздался над городом взрыв.
От боли взревел небоскреб-великан,
Как в море корабль, в непроглядный туман
На рифы подводные вдруг наскочив.
(Димер 2001: 21)

Но если тонет корабль, то это не означает, что вместе с ним исчезает и порт. В этот порт приходят новые корабли, а на месте разрушенных башен, в непосредственном соседстве с мемориалом, уже построены новые небоскребы, хотя и в ином архитектурном стиле. Вместе с новыми башнями возникли и новые тексты о городе, в том числе на русском языке.

Итак, если на протяжении трети века башни-близнецы воплощали едва ли не все основные принципы гетеротопии, сформулированные Фуко накануне их строительства, то падение башен можно принять, соответственно, за крах этих принципов, а вместе с тем – и за конец эпохи постмодернизма, продуктом которой они являлись:

С <...> хронологической точностью можно констатировать, что в 10 часов 28 минут 11 сентября 2001-го, с крушением двух башен Всемирного торгового центра, воплотивших в себе мощь и блеск глобального капитала, закончилась эпоха постмодернизма. <...> Реальность, подлинность, единственность – категории, которыми было принято пренебрегать в поэтике постмодернизма, основанной на повторе и игре цитат, на взаимоотражении подобий, – жестоко за себя отомстила (Эпштейн 2005: 477–478).

Вопрос о том, действительно ли эпоха постмодернизма окончилась 11 сентября 2001 г., конечно, остается открытым. Тем не менее, стихи русской диаспоры о Нью-Йорке после 9/11 свидетельствуют о лиминальности событий, произошедших в городе, который и сам всегда являлся границей между прошлым и будущим – границей, локализованной в пространстве и спроецированной на биографию обитателей этого города. Кроме того, 9/11 привело в действие целый ряд мотивов и образов, всегда имплицитно присутствовавших в нью-йоркской мифологии, а также заставило поэтов русской диаспоры разных поколений в очередной раз переосмыслить свой индивидуальный биографический опыт.

Как врата в Новый Свет, Нью-Йорк традиционно воспринимался эмигрантами и как врата в новую жизнь. Как минимум два поэта разных поколений русской диаспоры в США используют этот традиционный образ двери в своих стихах о 9/11, подчеркивая историческую пограничность трагедии: Валентина Синкевич, поэт Второй волны эмиграции, перебравшаяся в Новый Свет из Германии после Второй мировой войны, и Владимир Гандельсман, переехавший в Нью-Йорк из Петербурга намного позже (в 1989 г.). Однако если Синкевич описывает события в Нью-Йорке сквозь призму исторического опыта прошлой эпохи и сравнивает нью-йоркскую трагедию с началом Второй мировой войны, изображая дверь, которая открывает-ся в прошлое:

Закроем дверь в этот день, дочь,
наденем самые темные платья.
<...>
Что сказать обо всем этом, дочь?
Сентяблям опять нет конца и нет и краю.
(Синкевич 2002: 28),

то в стихотворении Гандельсмана «Историк» дверь, напротив, распахнута в будущее (хотя самой двери уже нет, а есть лишь петли, на которых она держалась):

Свидетельствую: только небу ясный –
увы, отнюдь не человеку – взор дан.
И то с утра. И то померк. Злосчастный,
умонепостижимый город взорван.

В руинах вымерший лежит и в пепле.
Зато в Историю открыты двери настежь
(которых вовсе нет, одни дверные петли).
О чем ты, ненасытная, ненастишь?
<...>
Не воздыхай. Бесстрастно и спокойно
работай. Ты при гибнущих народах
и городах, которых алчут войны,
как бабка повивальная при родах.

Девятый месяц. Год две тыщи первый.
Свидетельствую: несравненный дар твой
я принял, Клио, – летописец верный
и страж бессонный, мучимый подагрой.
(Гандельсман 2011)

Летописец исторических событий в стихотворении Гандельсмана сравнивается с «повивальной бабкой», присутствующей при рождении новой жизни в сентябре, то есть в девятый месяц года. Таким образом, сам календарь осмысляется как граница, за которой грядет новая эпоха (в отличие от стихотворения Синкевич, где тот же рубеж заставляет поэта старшего поколения оглядываться назад).

Способность Нью-Йорка постоянно себя обновлять всегда являлась частью его мифологии и отличала его от других городов. В 1980 г. де Серто определил Нью-Йорк как город, который «так и не научился искусству стареть, играя со своими былыми эпохами. Его настоящее ежечасно создает себя, забывая прежние достижения и бросая вызов будущему» (Серто 2010: 151). Возможно, поэтому Нью-Йорк так часто и с такой легкостью «разрушался» и «погибал» уже задолго до 9/11, причем не столько на страницах книг, сколько на экране, в жанрах научной фантастики и фильма-катастрофы. По наблюдению Нериюса Милерюса, Нью-Йорк «является одним из немногих используемых в жанре катастрофы городов, в котором глобальный уровень катастрофы зачастую “заземляется” на конкретную, узнаваемую для

горожанина улицу, конкретный мост или изгиб реки» (Милерюс 2010). И хотя в фильмах до 2001 г. башни-близнецы, похоже, разрушались не чаще других знаковых сооружений города (в том числе других небоскребов), трагедия 9/11, согласно Милерюсу, «по существу <...> есть не что иное, как символическое повторение многих сюжетов фильмов-катастроф. В реальном городском пространстве произошел повтор, актуализировавший не настоящее города, а сценарий, который до этого считался связанным с возможным будущим» (Милерюс 2010). Можно добавить, что если в основе жанра научной кинофантастики лежит, прежде всего, проекция элементов будущего на реальность повседневного настоящего, то поэзия (и литература вообще) дополняет эсхатологию города третьим временным измерением: элементами мифического или исторического прошлого. Соприкасаясь с настоящим и будущим, прошлое выходит за рамки истории и становится мифом. Вероятно, этим и объясняется тенденция сравнивать Нью-Йорк не с реальными географическими локусами, а с библейскими (мифическими) городами, чаще всего – с разрушенным Вавилоном. В этом смысле, литературный и кинематографический Нью-Йорк, казалось бы, принадлежит не столько истории, сколько мифу, используемому, в частности, для осмысления исторических событий, с трудом поддающихся объяснению, таких как 9/11, а также – для осмысления самого города, то и дело нарушающего традиционные представления о времени и пространстве⁴.

Отсюда – мотив узнавания и даже некой закономерности трагедии, произошедшей в городе, который заранее «отрепетировал» свою смерть в кино и в литературе. Так, в стихотворении Дмитрия Бобышева «Зияния» эсхатология, всегда присутствующая этому городу на уровне мифа и чисто визуальных импрессий, но воплотившаяся в реальности 11 сентября 2001 г., накладывается на память автора о том, каким он впервые увидел Нью-Йорк еще в начале 1980-х гг.:

Откуда мне знаком руинный вид?
А – в первый тот наезд в Манхэттен,
в миг: – Ах, вот он! –
с боков – некрополи стоячих плит
и вывернутый взгляд
на град
с наоборотом.
(Бобышев 2007: 31)

Еще за десять лет до 9/11 Марина Георгадзе в цикле с характерным названием «Déjà vu» (1992), посвященном Нью-Йорку, пишет об участии, постигшей библейский Вавилон. Сравнение Нью-Йорка как города будущего с Вавилоном, разрушенным в мифическом прошлом, семантизируется в рифме «башни / вчерашний»:

⁴ Эстетика Нью-Йорка, по словам С. Довлатова, «созвучна железнодорожной катастрофе. <...> Она попирает законы школьной геометрии. Издевается над земным притяжением» (Довлатов 2006: 57–58).

Как тут дерзают снова строить башни?
– как будто бы не знают, что вчерашний
был Вавилон разрушен до основ.
Как будто в воду не упал Колосс,
все, что разбилось, все, что не сошлось
они как дети или идиоты
со смехом повторяют в новый раз.
(Георгадзе 1998: 138)

Представление о Нью-Йорке как о городе, постоянно находящемся в движении и потому всегда, даже после 9/11, готовом к самообновлению, артикулировано в более позднем стихотворении Георгадзе, которой пришлось наблюдать за трагедией из окон больницы Св. Винсента. Здесь башни-близнецы сравниваются с двумя ногами города-гиганта, а два синих луча, зажженных в память о них, – с протезами, причиняющими фантомную боль:

Отрезаны ноги – приставят протезы.
Разрушены башни – засветят прожектор.
Чего ни лишишься – на это же место
Немедленно новое что-то прилепят
– ведь двигаться надо.
(Георгадзе 2007: 159)

Наконец, в другом тексте Георгадзе, тоже посвященном 9/11 и развивающим, по сути, ту же тему, город по-прежнему персонифицируется и отождествляется со стариком, лишившимся ног, однако здесь физическая травма перерастает в лингвистическую:

Третьей тысячи первое лето
Мы проводим в больнице Винсента.
<...>
Лай и крылья... Бинты и пламя...
И оторванными ногами
Возит в небе больной старик.
И с улыбкой страшно знакомой
Босха бес, помесь пня и гнома,
Из угла ползет как саркома.
И отсох проклятый язык.
(Георгадзе 2007: 161–162)

Если вернуться к «Прогулкам по городу» де Серто, в которых утверждается, что «акт хождения относится к городской системе так же, как акт речи – к языку или к высказанным утверждениям», а сама ходьба по улицам города определяется как «пространство высказываний» (Серто 2010: 156–157), то нельзя не обратить внимания на характерную модификацию такой модели «чтения» города в стихотворении Георгадзе. С одной стороны, шаги пешеходов внизу и взгляд туриста на

город с высоты ВТЦ являются двумя противоположными, взаимоисключающими способами постижения городского пространства, поскольку с высоты в 106 этажей турист не может видеть пешеходов, а те, в свою очередь, не могут видеть его. С другой стороны, эти два противоположных взгляда на город сверху и снизу, не подозревающие друг о друге в конкретный момент времени, все же находятся в неразрывной связи как две части одного целого – хотя бы потому, что пешеход может подняться на вершину башен в качестве туриста, а турист – спуститься на улицу и стать пешеходом. В результате 9/11 эта дихотомия оказалась нарушенной, но не исчезла окончательно. Если башни в стихотворении Георгадзе – это «ноги», которых лишился раненый город, то Нью-Йорк, как «больной старик», все равно продолжает «возить» ими в небе, не в силах отказаться от старой привычки постоянно находиться в движении, продолжая жить, как и раньше, но только наоборот, «вверх ногами». При этом именно «прогулки по городу», а не стационарный взгляд на город сверху, по де Серто, является «элементарной формой восприятия города» (Серто 2010: 152), обеспечивающей ему жизнь и приводящей его в движение. То есть, при исчезновении наивысшей точки городского пространства, откуда город мог видеть себя целиком, этот взгляд на себя неизбежно «заземляется» на уровне улиц и становится по определению более частным и индивидуальным, как каждый отдельный шаг-высказывание (в отличие от общей системы города-языка, которую он артикулирует). То же самое можно сказать и о новых стихах, посвященных падению башен, поскольку они тоже, как шаги пешеходов, артикулируют язык (систему) города, отзываясь на произошедшие в ней изменения.

Мотив дезинтеграции языка перед лицом неопишуемых катаклизмов, звучащий в финале стихотворения Георгадзе («и отсох проклятый язык»), конечно, имеет немало печально известных precedентов, особенно в XX в. Однако отклик поэтов русской диаспоры на события 9/11, похоже, противоречит этому литературно-этическому топосу. За редким исключением, трагедия 9/11 в исследуемом корпусе текстов не столько поддерживает традиционный мотив несоответствия слов описываемым историческим событиям, сколько, напротив, акцентирует творческий импульс, возникающий в результате трагедии, что, на наш взгляд, связано, прежде всего, с происхождением и биографией поэтов русской диаспоры в Нью-Йорке, а также – с традицией репрезентации Нью-Йорка в русской литературе.

Поскольку число литературных высказываний о 9/11 на русском языке заметно выше в стихах, чем в прозе (не считая, конечно, журналистики и эссе), первую причину возникновения этих поэтических текстов можно условно определить как «жанровую» или «формальную». Алексей Цветков, автор стихотворения «Пепел», написанном через девять лет после 9/11, считает, что ему было естественнее «говорить об этом в стихах. Потому что я не очень понимаю, что еще нового я могу добавить к тому, о чем написаны уже целые тома» (Цветков 2013). Действительно, не только 9/11, но и вообще Нью-Йорк представлен в русском литературном каноне в «целых томах» прозы, но не поэзии (за исключением, пожалуй, цикла

Маяковского «Стихи об Америке», 1925). Однако здесь речь идет скорее о способности поэтического высказывания формулировать мысль и выражать эмоции более сжато и опосредовано, чем в прозе, предоставляя, в то же время, возможность поэту отреагировать на исторические события «по горячим следам» (что относится лишь к жанру так называемых стихов на случай, но не к «Пеплу» Цветкова и другим стихотворениям, написанным позже).

Другой импульс, заставивший русскую диаспору массово откликнуться на события 9/11 в стихах, вероятно, связан с «гражданской» линией русской литературы, всегда ставившей перед собой не только чисто творческие, но и, так сказать, экстра-литературные цели. Как бы ни относились к такой позиции сами поэты, для многих 9/11 послужило поводом выразить свой «гражданский» взгляд на историю и собственную биографию, переломным моментом в которой была эмиграция. По словам Валентины Синкевич, редактора филадельфийского альманаха русской поэзии *Встречи*, «трагедия эмиграции в том, что мы как бы сидим между двумя стульями: уже не там, но еще полностью не здесь, где-то посередине. И вот в тот день мы вдруг тоже почувствовали себя американцами. Люди начали присылать стихи, которые были написаны в тон этому настроению» (Синкевич 2012). Иными словами, 9/11 способствовало процессу «натурализации» поэтов-эмигрантов не только в новом городском и культурном ландшафте.

Отвечая на тот же вопрос, но исходя из собственного опыта, Ирина Машинская связывает рождение аналогичного чувства не с 9/11, а с первой террористической атакой на ВТЦ 26 февраля 1993 г. Важно отметить, что примерно тогда же Машинская написала свое первое стихотворение после отъезда из Москвы, сумев преодолеть период молчания, который длился почти два года и был косвенно связан с перемещением в иную культуру, язык и городское пространство. Однако, будь то февраль 1993 или сентябрь 2001 г., творческий импульс, вызванный этими событиями, для Машинской оказался не столько гражданским, политическим или патриотическим, сколько социальным, связанным, в первую очередь, с городом: «Я думаю, такие вещи сшивают тебя с местом. Если ты еще не был пришит к месту, ты с ним становишься одно» (Машинская 2013). Машинская добавляет, что неожиданно возникшее чувство родства с новым местом для нее оказалось тем более новым и сильным, что раньше – по отношению к прежней стране – оно просто не могло возникнуть:

До этого я чувствовала себя гражданином только один раз: два дня во время путча. Тогда у меня тоже возникло гражданское чувство, ощущение себя частью той страны. Но больше этого чувства никогда не возникало. Оно впервые вернулось в Америке, в тот день. <...> В той стране <в Советском Союзе. – Я. К.> нормальный человек не мог себя чувствовать гражданином (Машинская 2013).

Третья причина, вероятно, связана с чувством защищенности от опасностей, в том числе политического преследования, ради которого многие, собственно, и решились эмигрировать (особенно в советский период). Какими бы ни были мотивы

этого решения в каждом конкретном случае, на протяжении всей своей истории Нью-Йорк считался прибежищем и укрытием для миллионов людей, чьей жизни или благополучию угрожала опасность на родине. Дмитрий Бобышев признается, что 11 сентября вместе с башнями «рухнули мои личные символы и надежды на прочность существования. Следуя американской кино-мифологии, в этот драматический миг должен был появиться Супермен и, остановив безумцев и злодеев, предотвратить катастрофу» (Бобышев 2012). Так, если прочность существования олицетворялась, в частности, в идеальной симметрии двух идентичных башен, то их падение нарушило не только архитектурную симметрию, но и чувство обретенного жизненного баланса, державшееся на этой симметрии.

В стихотворении «Девять одиннадцать» Кати Капович падающие башни – уже не гипербола (традиционный для Нью-Йорка троп в эмигрантской литературе), а своего рода литота, посредством которой их физические качества (размер, вес и т. п.) сокращаются до миниатюрности:

Оттуда они видели прямой,
как сверху падал у себя под окнами
воздушный небоскреб в сто этажей,
как будто со стола стаканчик с кнопками.
Там счет был на табло один-один,
и лево была право в отражении...
(Капович 2007: 11)

Как и Бобышев, Капович, живущая в Бостоне, воспринимала Нью-Йорк до 9/11 как крепость: «это было совершенно неуязвимое место»; для нее в тот день «упал весь Нью-Йорк, не только два здания» (Капович 2013). Но вместе с тем произошло и нечто обратное, а именно – «рождение героя», который прежде был просто-напросто растворен и незаметен в огромном неуязвимом городе. Это новое ощущение Нью-Йорка как города, убитого физически, но окрепшего духовно, Капович, как и Машинская, связывает со спецификой русской истории, литературы и культуры в целом, с почти Достоевской тягой к «униженным и оскорбленным»:

Но с другой стороны, дух поднялся. Потому что дух – это человек. Когда человек телесно становится уязвим, его дух поднимается. У Нью-Йорка, как мне кажется, до этого момента не было небесного тела. Ведь мы из уязвимой страны, где была блокада, где все города были по-своему убиты. И я думаю, вдруг в Нью-Йорке для нас пропала эта чуждость. Мы таких неуязвимых немножко боимся. Они вызывают страх. А уязвимые, грязненькие, бедненькие нам ближе⁵.

Наконец, 9/11 окрасило поэзию русской диаспоры в новые эмоциональные краски, главным пигментом которых стала ностальгия, но уже не по родному дому и

⁵ Там же. Ср.: «Было ощущение, как будто ты подбираешь замученного котенка и еще больше его любишь оттого, что он такой раненый. К Нью-Йорку у людей возникло чувство, как к больному ребенку» (Машинская 2013).

родине, что всегда характеризовало литературу эмиграции независимо от географии, а по «старому» Нью-Йорку, каким он был прежде. В эссе «Нью-Йорк: Ностальгия по виду», посвященном упавшим башням, Ярослав Могутин цитирует свое стихотворение, написанное двумя годами раньше, в котором вид на ВТЦ из окна его студии в Вест-Вилледж служит, в свою очередь, фоном для личных эротических воспоминаний. Таким образом, два текста – один в стихах, другой в прозе – выстраиваются в единое повествование и устанавливают связь между «старым» и «новым» Нью-Йорком:

помнишь ты стояла на фоне окна
ослепительно голая в своем безумии
это был январь или февраль в нью-йорке
твой мягкий силуэт на фоне холодных крыш
соседних домов и башен world trade center
(Могутин 2001a: 101)

Помимо фаллических ассоциаций, которыми богата традиция литературной репрезентации небоскребов, башни ВТЦ служат автору эссе «Нью-Йорк: Ностальгия по виду» напоминанием не только об уникальном характере самого города, в котором он оказался в 1994 г., но и о моделях изображения этого города в русской литературе, заложенных еще в начале XX в., в частности, Максимом Горьким: «Просыпаясь, мне не нужно было щипать себя, чтобы убедиться: Я – В ГОРОДЕ ЖЕЛТОГО ДЬЯВОЛА! Вот они – Вавилонские Башни, вот мои большие и сильные братья» (Могутин 2001b). Не секрет, что травелог Горького *Город Желтого Дьявола*, написанный по впечатлениям от скандальной поездки идеолога русского соцреализма в Нью-Йорк в 1906 г., на протяжении едва ли не целого столетия служил главным шаблоном репрезентации Нью-Йорка не только в советской, но зачастую и в эмигрантской литературе первых трех волн, а название этого текста стало почти нарицательным. Башни-близнецы, хотя и вызывавшие в последнее время уже скорее теплые, нежели откровенно враждебные чувства у писателей русской диаспоры младшего поколения, таких как Могутин, служили, тем не менее, напоминанием о былой эпохе и соответствующих ей стратегиях описания Нью-Йорка как «города желтого дьявола» в русской литературной традиции. 11 сентября 2001 г. эта культурно-идеологическая парадигма радикально переменялась: оказавшись чуть ли не впервые со дня своего основания в положении жертвы, Нью-Йорк перестал восприниматься как хищник и вошел – ценой тысяч человеческих жизней – в новый период своей истории.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М., 1975. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература.
- БОБЫШЕВ, Д., 2007. *Ода воздухоплаванию. Стихи последних лет*. Москва: Время.
- БОБЫШЕВ, Д., 2012. Неопубликованное письменное интервью автору статьи. Нью-Йорк – Урбана-Шампейн, 7 июня.
- ГАНДЕЛЬСМАН, В., 2011. Историк. Текст стихотворения прислан автором (эл. почта, 23 мая).
- ГЕОРГАДЗЕ, М., 1998. *Маршрут. Рассказы, стихи, переводы*. Нью-Йорк: Слово / Word.
- ГЕОРГАДЗЕ, М., 2007. *Я взошла на горы Сан-Бруно...* Нью-Йорк: Слово / Word.
- ДИМЕР, Е., 2001. *Здесь даже камни говорят. Поэзия*. Нью-Йорк: Изда-во Клуба русских писателей Нью-Йорка.
- ДОВАТОВ, С., 2006. *Речь без повода... или Колонки редактора*. Москва: Махаон.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М., 1989. *Собр. соч. в 15 т.* Т. 4. Ленинград: Наука.
- КАПОВИЧ, К., 2007. *Свободные мили*. Москва: АРГО-РИСК, Книжное обозрение.
- КАПОВИЧ, К., 2013. Неопубликованное интервью автору статьи. Бостон, декабрь 2013 г.
- ЛЕГКАЯ, И., 2003. 11 сентября 2001 года. *Встречи* (27), 112.
- МАШИНСКАЯ, И., 2013. Неопубликованное интервью автору статьи. Нью-Йорк, июнь.
- МАЯКОВСКИЙ, В., 1958. *Полн. собр. соч. в 13 т.* Т. 10. Москва: Художественная литература.
- МИЛЕРЮС, Н., 2010. Город как модель для катастрофы: между «реальным» и «воображаемым». *Неприкосновенный запас*, 2. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/mi18.html> [см. 20 08 2013].
- МОГУТИН, Я., 2001а. *Термоядерный мускул. Испражнения для языка: избранные тексты*. Москва: Новое литературное обозрение.
- МОГУТИН, Я., 2001б. Нью-Йорк: ностальгия по виду. *Митин журнал*. Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/mogutin/ny.shtml> [см. 20 08 2013].
- СЕРТО, М. де, 2010. Практика повседневной жизни: прогулки по городу. Пер. Николая Эдельмана. *Прогнозис*, 1. Режим доступа: [http://www.intelros.ru/pdf/Prognosis/1\(20\)_2010/7.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/Prognosis/1(20)_2010/7.pdf) [см. 20 08 2013].
- СИНКЕВИЧ, В., 2002. 11 сентября 2001. *Встречи*, 26 (2002), 28.
- СИНКЕВИЧ, В., 2012. Неопубликованное телефонное интервью автору статьи. Нью-Йорк – Филадельфия, май.
- ФУКО, М., 2006. *Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис.
- ЦВЕТКОВ, А., 2013. Неопубликованное интервью автору статьи. Нью-Йорк, декабрь.
- ЭПШТЕЙН, М., 2005. *Все эссе*. Т. 2: *Из Америки*. Екатеринбург: У-Фактория.